

5. Используются специальные методы работы и упражнения, способствующие развитию пластической выразительности исполнения вокального произведения.

Литература:

1. Буренина, А. И. Ритмическая мозаика / А. И. Буренина. – СПб., 2000. – 220 с.
2. Грибкова, О. В. Формирование творческого общения в условиях дирижерско-хоровой деятельности студентов: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02: защищена 10 сентября 2003 г. / Грибкова Ольга Владимировна. – Москва, 2003. – 151 с.
3. Козлов, Н. И. Пластическая культура в создании художественного образа вокального произведения на современной эстраде: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Козлов Николай Иванович. – СПб, 2013. – 23 с.
4. Куприянов, Б. В. Гипотеза кандидатской диссертации (о многообразии педагогических условий) / Б. В. Куприянов // Наука и практика воспитания и дополнительного образования. – 2006. – №4. – С. 100-108.
5. Меерзон, Е. Е. Образовательная среда как фактор формирования профессиональной компетентности студентов педагогического вуза / Е. Е. Мерзон // Молодой ученый. – 2011. – №10. – Т.2. – С. 170-172.
6. Немеровский, А. Б. Пластическая выразительность актера / А. Б. Немеровский – М, 1988. – 149 с.
7. Поливанова, Н. И., Ермакова, И. В. Образовательная среда в школах разных типов / Н. И. Поливанова, И. В. Ермакова // Психологическая наука и образование. – 2000. – № 3. – С. 72-80.
8. Слободчиков, В. И. Образовательная среда: реализация целей образования в пространстве культуры / В. И. Слободчиков // Новые ценности образования: культурные модели школ. Вып. 7. – М., 1997. – С. 177-184.

Л. В. Дмитриюкова

РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ИНСТРУМЕНТА

Работу над полифоническим произведением необходимо рассматривать в связи со всей системой воспитания музыканта. Известно, что глубокое разностороннее изучение полифонической музыки заметно сказывается на профессиональном росте студента. Постигание полифонии самым активным образом воздействует на музыкально-слуховое воспитание исполнителя, развитие его музыкального вкуса и, несомненно, влияет на успешное

овладение произведениями всех жанров инструментальной музыки. Фактически вся инструментальная литература требует таких приемов работы, которые могут быть приобретены только в пьесах с ярко выраженной полифонической тканью. В этом смысле значение исполнения полифонии трудно переоценить.

Работе над полифонией в классе инструмента отводится значительное место и подчеркивается, что полифония является важным фактором успешной подготовки будущего учителя музыки, представляет собой важнейший раздел в воспитании многопланового восприятия и мышления студента. Глубокое и разностороннее изучение полифонических произведений сказывается на их дальнейшем художественном росте. На это направлены и программные требования вузов. Полифоническое произведение входит в каждую семестровую программу обучающихся.

Понятно, что работа инструменталиста над полифоническим произведением без научно обоснованной методики представляется малоэффективной. Поскольку мы акцентируем внимание на особенностях работы именно над полифонией, необходимо определить, в чем состоят эти особенности.

Полифоническая ткань по своей природе – горизонтальная, линейная и здесь на основе равноправия и общности функций разные голоса объединяются в общем звучании. Равноправие голосов в полифонии, самостоятельность продвижения их во времени требуют от исполнителя свободы мелодического дыхания каждого голоса, максимального избегания одновременных членений, совпадающих цезур, кульминаций и т.п. Результатом такого исполнения будет текучесть, непрерывность полифонического развертывания.

Разбирая даже несложное двухголосное имитационно-полифоническое произведение (прелюдию, инвенцию, фугетту), необходимо понять, где проходит тема, как она изложена в экспозиционной, срединной и репризной частях. При этом нужно указать, какие изменения она претерпевает (проходит ли в новой тональности, или в обращении, в ритмически измененном виде и т.п.). Такой начальный разбор включает в себя, прежде всего, моменты понимания композиционной структуры и общего выявления элементов полифонической ткани, которые сразу же увязываются с первыми исполнительскими намерениями.

Трехголосная фуга, как правило, состоит из трех разделов. Экспозицией называется первая часть фуги, содержащая первоначальное изложение темы последовательно во всех голосах. Тональный план экспозиции представляет собой последование главной, доминантовой и снова главной тональности.

Средняя часть фуги (разработка) начинается с проведения темы в новой тональности. Строем средней части фуги не обладает типичностью формы экспозиции. Большая свобода наблюдается и в тональном плане, и в

отношении порядка вступления голосов и количества проведений темы. Иногда эта часть формы содержит основную кульминацию произведения.

Третья часть фуги называется репризой. Начинается реприза обычно с проведения темы в главной тональности, которое во многих фугах подготавливается предрепризной интермедией. По размеру реприза может быть короче экспозиции (тема не обязательно проводится во всех голосах), но не ограничивается одним проведением. Характерна стретта. Все это сообщает репризе динамичность.

Метод развития темы в фуге близок вариационному методу: проведения темы напоминают своеобразный цикл вариаций на неизменную тему, проходящую по различным тональностям. В полифонической музыке сложились и получили распространение следующие приемы тематического развития: 1) обращение темы; 2) увеличение; 3) уменьшение. Обращением называется изменение направления мелодических интервалов темы при сохранении ее ритмического рисунка. Увеличением и уменьшением называется удлинение или укорочение длительности каждого звука темы вдвое.

Освоение затруднений полифонического содержания, выявление проблемных ситуаций рекомендуется начинать с использования пояснительных приемов, постепенно подводя студентов к самостоятельному их осмыслению. Например, при исполнении полифонических произведений встречаются чисто пианистические затруднения, связанные с аппликатурой. Правильно подобранная аппликатура выступает своего рода посредником между техническим и художественным воплощением исполнительского замысла.

Решая данную проблему, следует обратить внимание на то, что не всегда пианистически удобная аппликатура позволяет создать нужный музыкальный образ, тем самым обнажается противоречие между сложившимися ранее слуходвигательными комплексами и понятием об аппликатуре, позволяющей претворять в исполнении замысел композитора.

Наибольшие трудности представляют построения, требующие максимального legato. И если в гомофонной музыке решению проблемы способствует применение таких обычных аппликатурных приемов, как подкладывание и перекладывание пальцев, то в полифонических произведениях больше приходится применять такие аппликатурные приемы, как скольжение, подмена пальцев на звучащей клавише.

Важнейшую часть работы над разучиванием полифонического произведения составляет работа над отдельными голосами, их артикуляционной выпуклостью, интонационной и ритмической выразительностью и взаимной связью. Работу над отдельными голосами не следует слишком затягивать, необходимо как можно раньше переходить к основной задаче – соединению голосов. Главные трудности здесь

закljučаются в несовпадениях фаз динамического развития и, особенно, в различии штрихов.

В работе над начальным объединением голосов полезно применение замедленного темпа, особенно при игре фрагментов, трудных для слухового восприятия. Значительному продвижению вперед при работе над полифонией способствуют приемы преувеличения, которые могут касаться динамики, артикуляции, ритмики, агогики. Можно выделить несколько учебных схем работы над голосами в фугах и инвенциях.

В трехголосном произведении можно проигрывать голоса по парам в таких вариантах: первый и третий; второй и третий. Аппликатуру при этом необходимо сохранять такую же, какая будет применена в целостном исполнении. В четырехголосной полифонии при работе над голосами следует учитывать распределение их по клавиатуре. Если три голоса исполняются правой рукой, а четвертый – левой, то можно рекомендовать такие парные варианты: каждый из голосов правой руки исполняется в паре с нижним голосом в левой руке; исполняются только первый и третий голоса.

Если два верхних голоса исполняются правой рукой, а два нижних – левой, то важны такие варианты: первый (правая рука) с третьим (левая рука); первый (правая рука) с четвертым (левая рука). При необходимости педагогом могут быть предложены и другие варианты попарного проигрывания голосов. Такая игра помогает исполнителю сосредоточить внимание на особенностях, присущих каждому голосу, облегчает слуховой контроль, расчищает путь к преодолению технических и аппликатурных трудностей.

Целесообразно рекомендовать и ряд специфических приемов работы над полифоническим произведением без инструмента: мысленное пропевание произведения с последовательным переключением внимания на тему; мысленное интонирование наиболее сложного в интонационном и ритмическом отношении голоса; мысленное интонирование различных пар голосов; мысленное пропевание и зрительное представление нотного текста; мысленное пропевание с представлением основных гармонических оборотов; мысленное пропевание с представлением всех деталей полифонической фактуры.

При исполнении полифонических произведений Баха и его современников очень важно такое требование, как ритмическая четкость и ясность. Это достигается только тогда, когда исполнитель ощущает ритмический пульс, единицей измерения которого должна быть наименьшая длительность, встречающаяся в данном произведении. В полифонических произведениях современных авторов обозначения темпов и агогики характеризуются значительной свободой. В каждом произведении автор решает полифонические и художественные задачи, привлекая широкий арсенал современных выразительных средств, в том числе и темпоритмических, агогических.

Совершенно ясно, что в нотном тексте любого музыкального произведения вряд ли могут содержаться указания, исчерпывающе определяющие все стороны его темпового решения, здесь всегда есть некая неопределенность. Мера такой неопределенности различна по отношению к полифоническим произведениям разных эпох. Вопрос стоит так: чем отличается выбор темпов в полифонических произведениях старых мастеров (Бах, Гендель), романтиков (Лист, Мендельсон) и современных авторов (Шостакович, Щедрин).

В XVII–XVIII веках представление о темпах значительно отличалось от нашего, и это надо иметь в виду, решая вопрос о темпах в произведениях старинных мастеров. Медленные темпы исполнялись немного быстрее, а быстрые – несколько медленнее, чем это принято в наше время. Исходя из этого, *Allegro* у старых мастеров соответствует примерно нашему *Allegro moderato*, а *Adagio*, *Grave* и *Lento* – медленному *Moderato*.

Если мы обратимся к чрезмерной затянутости медленных произведений, то она связана с тем, что при осознании отдельных метрических долей не осознается вся мелодическая линия в целом. А причиной торопливости и порывистости *Presto* заключается, как правило, в том, что некоторые метрические доли такта могут исполняться неосознанно, они попросту «проглатываются».

Мы часто говорим, что в полифонии все голоса равны в смысле своей значимости. Но это положение правомерно только в том случае, когда речь идет о голосе в целом, т.е. в его следовании от начала до конца. Вертикальный же анализ фактуры показывает, что в полифонии в каждый момент почти всегда одна из мелодий преобладает над другими, звучащими вместе с ней, является более яркой и значительной. Все голоса полифонической фактуры не могут одновременно нести на себе одинаковую нагрузку.

Внимательное изучение полифонической фактуры показывает, что интонационная интенсивность голосов в каждый отдельный момент неодинакова. Основными факторами, ее определяющими, являются ритм и звуковысотность. Голос, в котором наблюдается повышенная интонационная интенсивность, т.е. в нем присутствуют ритмически значимый или мелодически значимый моменты, на определенное время становится интонационно ведущим по отношению к другим голосам. Поскольку ритмически значимые и мелодически значимые моменты постоянно переходят из одного голоса в другой, роль ведущего голоса попеременно выполняют все голоса, и поэтому в целом в полифонии все голоса равны и одинаково важны.

Свои задачи выдвигает и заключительный этап работы над полифоническим произведением. Необходимо окончательно установить наиболее характерный темп, определить общий динамический план, добиться углубленной артикуляционной выразительности. Таков, на наш взгляд, круг

основных вопросов, связанных с музыкально-смысловым анализом полифонического произведения, которые должны быть обязательно освещены педагогом в работе со студентом в классе инструмента.

Литература:

1. Архангельский, С. И. Лекции по научной организации учебного процесса в высшей школе / С. И. Архангельский. – Москва: Высшая школа, 1976. – 200 с.
2. Браудо, И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. А. Браудо. – Ленинград: Музыка, 1979. – 72 с.
3. Калинина, Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе / Н. Калинина. – Ленинград: Музыка, 1988. – 160 с.
4. Немыкина, И. Н. Методические основы специальной подготовки учителя музыки / И. Н. Немыкина. – Свердловск: Изд-во Свердл. пед. ин-та, 1988. – 64 с.
5. Южак, К. Некоторые особенности строения фуги Баха / К. Южак. – Москва: Музыка, 1965. – 104 с.

Е. В. Панова

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Россия – многонациональное государство и вопросы интернационального воспитания всегда были актуальны. В настоящее время они стоят особо остро: вспыхивают межнациональные войны, обостряются межэтнические конфликты, активно проявляют себя националистические молодежные группировки.

Определяющее значение в решении данной задачи принадлежит образовательным заведениям, молодежным организациям и всевозможным творческим коллективам, в том числе, и хореографическим.

Одним из актуальных направлений в работе руководителей и педагогов является воспитание интернационализма. Необходимо осознавать значимость интернационального воспитания, особенно на фоне падения нравственных ценностей у подрастающего поколения.

Основными целями и задачами интернационального воспитания в хореографическом коллективе являются: формирование мировоззрения, знаний, убеждений у участников хореографического коллектива; формирование высокой культуры отношений не только к своему народу, но и к другим народам; воспитание доброжелательного отношения к представителям разных национальностей и культур; воспитание сотрудничества и партнерства в хореографической деятельности.

Интернациональное воспитание средствами хореографии необходимо осуществлять по нескольким направлениям деятельности коллектива: